Microtextualidades
Revista Internacional de microrrelato y minificción

Habitar la miniatura: el espacio doméstico femenino entre cárcel y subversión en *Casa de muñecas* y *Casa de geishas*

Inhabiting the Miniature: Feminine Domestic Space between Prison and Subversion in *Casa de muñecas* and *Casa de geishas*

Yuqiu JIN
Zhejiang Yuexiu University
fionaa922@gmail.com
ID ORCID:
https://orcid.org/0009-0006-2435-5908

Microtextualidades
Revista Internacional de microrrelato y minificción

Directora
Ana Calvo Revilla

Editor adjunto
Ángel Arias Urrutia

Artículo recibido:
Julio 2026
Artículo aceptado:
Octubre 2026

Número 19 pp. 4-19
DOI: https://doi.org/10.31921/microtextualidades.n19a2

ISSN: 2530-8297
@ 2026 Microtextualidades
Este material se publica bajo licencia Creative Commons: Reconocimiento-No Comercial Licencia Internacional CC-BY-NC

RESUMEN

Dos arquitecturas de papel se miran de frente en estas páginas: *Casa de geishas* (1992), de Ana María Shua, y *Casa de muñecas* (2012), de Patricia Esteban Erlés. Nos preguntamos por qué la casa, que tanto se nos vendió como cobijo, acaba funcionando en la microficción femenina igual que una celda, un azogue y un ensalmo. Un cotejo de raíz temática, vertebrado en tres ejes, nos lleva a sostener que ambas escritoras achican a la mujer hasta volverla miniatura doméstica, muñeca o geisha, copia sin original, para enseguida darle la vuelta al encierro con humor, con cuentos de hadas reescritos a contrapelo y con el fuego que reduce la morada a cenizas. Por debajo de sus diferencias de temperamento aflora un mismo imaginario del confinamiento, donde la brevedad, esos barrotes mínimos, se afila también como la lima que sierra la jaula.

PALABRAS CLAVE: microrrelato, minificción femenina, espacio doméstico, lo siniestro, Patricia Esteban Erlés, Ana María Shua.

ABSTRACT

This article reads Ana María Shua's *Casa de geishas* (1992) alongside Patricia Esteban Erlés's *Casa de muñecas* (2012) in order to ask why the house, so often figured as shelter, works in women's flash fiction as prison, mirror, and spell. Through a theme-based comparison organised around three axes, we argue that both writers reduce woman to a domestic miniature, doll or geisha, a copy without an original, only to turn that confinement against itself through humour, the subversive rewriting of fairy tales, and the fire that reduces the home to ash. Across their differences of tradition and temperament, the study uncovers a shared, transatlantic imaginary of enclosure, one in which brevity, the very bars of the cage, becomes also the file that saws through them.

KEYWORDS: flash fiction, women's microfiction, domestic space, the uncanny, Patricia Esteban Erlés, Ana María Shua.

1. Introducción

Pocas imágenes han gravitado con tanta insistencia sobre el imaginario occidental de lo femenino como la de la mujer recluida de puertas adentro, ceñida al perímetro de la casa y a la custodia de un orden doméstico que, durante siglos, se le impuso a un tiempo como destino y como virtud. Desde que Simone de Beauvoir (1998) sentenciara que mujer no se nace, sino que se llega a serlo, la crítica feminista no ha cesado de desmontar los dispositivos, materiales y simbólicos, mediante los cuales se fabrica esa feminidad, y, entre todos ellos, el hogar, con su promesa de abrigo y su reverso de encierro, ocupa un lugar de privilegio. Virginia Woolf (2001) reclama para la escritora una habitación propia precisamente porque intuye que el espacio, lejos de ser neutro, decide quién puede pensar, crear y, en última instancia, existir, y Sandra Gilbert y Susan Gubar (1998), al rastrear la figura de la loca encerrada en el desván, demuestran que la casa decimonónica fue, para incontables mujeres, una celda forrada de terciopelo. Conviene, pues, arrancar de una certeza incómoda: la casa, ese supuesto refugio, ha sido también una de las cárceles más eficaces y mejor disimuladas de cuantas registra la historia.

Para narrar semejante reclusión, hecha de gestos mínimos y de silencios, pocas formas hay tan certeras como el microrrelato. Género de la elipsis, cuenta mostrando una parte y callando el resto, y fía al lector lo que oculta (Andres-Suárez 2010). Heredero de la concisión del cuento, el cuarto género narrativo, en expresión ya consagrada (Andres-Suárez 2012), comprime en unas líneas lo que la novela dilata en capítulos, y en esa economía cifra su filo (Lagmanovich 2006; Valls 2008). Su afinidad con lo fantástico, que quiebra lo real de un solo golpe (Roas 2011), lo vuelve idóneo para iluminar las grietas de la placidez doméstica.

En tal encrucijada, entre la casa como territorio asignado a la mujer y la brevedad como arma crítica, se ubican los dos volúmenes que vertebran el presente estudio: *Casa de geishas* (1992), de la argentina Ana María Shua, y *Casa de muñecas* (2012), de la española Patricia Esteban Erlés. Ambos comparten, ya desde el título, una misma arquitectura: la palabra «casa» seguida de la figura de una mujer en miniatura, la geisha, la muñeca, y ambos pueblan sus estancias de cuerpos femeninos, expuestos, clasificados, deseados. Poner en diálogo una y otra orilla del Atlántico, el burdel oriental de pacotilla que imagina Shua y la mansión gótica que levanta Esteban Erlés, saca a la luz una coincidencia que, a nuestro entender, dista mucho de ser fortuita: dos escritoras, con veinte años de por medio, eligieron la casa-juguete, diríase un *locus horridus*, reverso tenebroso del clásico *locus amoenus*, desde el cual repensar la condición de la mujer.

La hipótesis que guía estas páginas puede enunciarse en una sola frase: en ambos libros, la casa obra simultáneamente como cárcel y como conjuro. Como cárcel, por cuanto miniaturiza a la mujer hasta rebajarla a objeto, muñeca de porcelana o geisha sin ombligo, y la confina en una vitrina doméstica que la disciplina mientras la exhibe, pues habitar la casa de muñecas, advierte la narradora de Esteban Erlés (2012), exige antes empequeñecer. Mas también como conjuro, ya que uno y otro volumen, valiéndose del humor, de la reescritura paródica de los cuentos de hadas y, muy señaladamente, del fuego que reduce la morada a cenizas, transmutan la celda en escenario de una insurrección. Cabe reparar, además, en un rasgo que la crítica apenas ha ponderado: la

casa no agota su cometido en el asunto narrado, sino que constituye, a la vez, la forma misma del libro, ofrecido como un edificio transitable, de suerte que leer equivale a deambular por la casa, y la *mise en abyme* entre continente y contenido deviene principio constructivo.

La obra de Esteban Erlés ha suscitado lúcidos análisis en torno a lo siniestro (Calvo Revilla 2019) y se ha leído junto al horror doméstico de Shirley Jackson (Calvo Revilla 2020a). La de Shua cuenta con lecturas que entienden su *Casa* como metáfora de la escritura misma (Buchanan 2001). Las dos autoras coinciden en el estudio que Ana Casas (2023) dedica a las reescrituras fantásticas de «Caperucita Roja», junto a otras siete escritoras, pero Shua figura allí con un solo microrrelato, que no procede de *Casa de geishas*, y Esteban Erlés con su novela *Las madres negras*. Pese a esa merecida fortuna crítica, el cotejo de *Casa de geishas* y *Casa de muñecas* está, hasta donde alcanzamos a ver, por hacer.

Subsanar esa laguna constituye el propósito cardinal de este artículo, que adopta un método comparativo de raíz temática: en lugar de yuxtaponer a las autoras, ordenamos el análisis en torno a tres ejes, la casa como cárcel, el espejo y el simulacro, la casa como conjuro, en cada uno de los cuales los microrrelatos de Shua y Esteban Erlés se leen en diálogo, emparejados por afinidad.

El corpus reúne setenta y siete microrrelatos de *Casa de muñecas* y otros tantos de *Casa de geishas*, casi todos por debajo de la cuartilla.[1] El criterio de inclusión es temático y se aplicó antes de adscribir ninguna pieza a los ejes: entran en el corpus las piezas en que la casa, sus estancias, sus objetos o sus habitantes en miniatura funcionan como escenario o como motivo estructurante. Los tres ejes, destilados de la lectura de ese conjunto, no intervinieron, pues, en su delimitación. Tampoco lo agotan. Cerca de un tercio de las piezas no responde a ninguno de ellos. En «Los masoquistas», Shua dedica un pabellón entero de la Casa a la clientela que busca sufrir y gradúa el dolor de habitación en habitación. Las mujeres solo imparten los castigos en las primeras, y en la octava ya no queda ninguna, apenas el recuerdo de una felicidad perdida. Otra decena larga de piezas de la primera parte mira, como esta, a la clientela antes que a las mujeres.

En la tercera parte del libro, «Los rosarinos» sitúa un recuerdo de infancia en el baño grande de la casa familiar, junto al padre que se afeita, y allí el hogar es refugio antes que celda. En *Casa de muñecas*, «Multitud» retoma el motivo de la primera esposa muerta que en «Instrucciones de uso» adiestra a la segunda, pero deja a su fantasma rondar la cama del nuevo matrimonio sin que nadie adiestre a nadie, y a ninguno de los tres parece importarle demasiado. Lo que sigue describe, por tanto, una

[1] *Casa de muñecas* consta de ciento tres piezas, y *Casa de geishas*, de doscientas quince. Del primer volumen integran el corpus todas salvo veintiséis: «Farsa veneciana», «Pedazos de amor», «El hombre equivocado», «El ramo», «Monstruos en tus pies», «Fantasmagoría», «Destino», «Elección de vestuario», «Novela negra», «Simulacro», «Dientes de león», «Leyenda urbana», «Enciclopedia de testas ilustres», «El resplandor», «Anas», «Dios», «Niñas novias», «La niña monja», «Celosía», «Orlando», «Tierra en los ojos», «Invisibilidad», «Génesis», «El columpio», «Matando a Alodia» y «Secreto». Del segundo, la primera parte íntegra, que suma cincuenta piezas; de «Versiones», «Cenicienta I», «Cenicienta II» y «Los enanos son mineros»; y de «Otras posibilidades», «Intuición femenina», «Un lado y el otro», «La fiesta», «Bebé voraz», «Sangre de la canilla», «Problemas legales de las enredaderas», «Excesivos ladrones», «Secador de pelo», «Mirando tele», «Cuatro paredes», «Infancia», «El contorsionista», «Crimen», «La gotera», «Preverlo todo», «Las desdichas tendidas», «Los rosarinos», «Los hijos del súcubo», «El hombre ecuánime», «Espectáculo de juegos malabares», «Bodas de diamante», «A las escondidas», «Urbanidad en la mesa» y «Sueños de niños». Una misma pieza puede responder a más de un eje. En *Casa de muñecas* responden a la cárcel treinta y tres, al espejo veintinueve y al conjuro veintiuna; en *Casa de geishas*, veintiocho, veinte y veintiséis, respectivamente.

línea dominante, no la totalidad de dos libros. El comentario se detiene en una treintena de piezas, elegidas porque permiten leer a las dos autoras en pareja dentro de cada eje.[2] No son casos aislados, pues cada eje reúne en uno y otro libro entre veinte y treinta y tres textos.

Una somera cartografía de ambos volúmenes ayudará a situar el análisis. *Casa de muñecas* se despliega por habitaciones, cuarto de los juguetes, dormitorio, baño, salón comedor, cocina, biblioteca, desván de los monstruos, cripta y exteriores, de modo que recorrer el libro es adentrarse en una mansión gótica en miniatura, precedida de una «hoja de ruta» que el lector transita a su antojo. *Casa de geishas*, por su parte, se ordena en tres partes, una primera sin título que se confunde con el propio nombre del libro, seguida de «Versiones» y «Otras posibilidades», y levanta su arquitectura sobre el burdel-casa donde las mujeres habitan, esperan y se exhiben.

No en vano la crítica ha situado la escritura de la zaragozana "a caballo entre los géneros fantástico y de terror" (Mateos Blanco y Álvarez Ramos 2021, 35), filiación que tiñe de inquietud cada una de las estancias por las que habremos de transitar. La muñeca y la geisha, emblemas gemelos que dan título a sendos volúmenes, nombran con precisión casi cruel a la mujer reducida a objeto: la muñeca, juguete inerte modelado para el deseo ajeno, y la geisha, cuerpo adiestrado en el arte de simular el placer. Sobre esa común cosificación, y sobre los procedimientos con que ambas autoras la denuncian y la subvierten, versa cuanto sigue.

2. Marco teórico

2.1. El microrrelato: estética de la elipsis y arma de subversión

Antes de entrar en las dos casas conviene afilar las herramientas. La teoría del microrrelato, que en España germinó de la mano de Andres-Suárez, descansa sobre dos pilares: hiperbrevedad y narratividad (Andres-Suárez 2012). De la hiperbrevedad deriva la elipsis, su rasgo mayor: el texto muestra una porción ínfima y deja al lector la tarea de suturar los vacíos (Lagmanovich 2006). Nada de esto empobrece la página. Al contrario, obligada a rendir al máximo, cada palabra adquiere una densidad que la prosa dilatada rara vez conoce (Valls 2008).

Esa economía, en lugar de adelgazar la experiencia de lectura, la exige. Quienes han estudiado los nuevos modos de recepción que traen consigo los soportes digitales insisten en que el género pide un lector cómplice, dispuesto a un esfuerzo interpretativo que la lectura pasiva ignora. Álvarez Ramos lo formula en un pasaje que vale la pena transcribir entero:

> La microficción de por sí ya supuso un resorte en la mutación del paradigma de lectura, puesto que los rasgos intrínsecos del género pugnaron por la defenestración

[2] Además de las tres piezas citadas, se comentan, de *Casa de muñecas*, «Hoja de ruta», «Primeras maestras», «La niña obediente», «Instrucciones de uso», «Reflejos negros», «Otra», «Espejo impertinente», «Princesas rana», «*Killer barbies*», «La mujer de rojo», «Holocausto», «*Toilette*» y «Manderley en llamas»; de *Casa de geishas*, «El reclutamiento», «La Flaca», «La Gorda», «La Que Mira», «La Insaciable», «Las mujeres se pintan», «Secreto de seducción», «Simulacro», «La Que No Está», «Una mujer», «Discurso doble» y los dos primeros textos de la serie de Cenicienta. Entran también en el comentario, aunque quedan fuera del criterio doméstico, «Pedazos de amor» y el «Simulacro» de Esteban Erlés, así como la serie «Doncella y unicornio» y los dos últimos textos de la de Cenicienta, en Shua.

> de ese lector pasivo que consume literatura sin esfuerzo alguno. Más allá de la pragmática tradicional lectora, el microrrelato exige un sobreesfuerzo cognoscitivo, para superar los vacíos que la brevedad, muy ladinamente, va dejando a su paso. (Álvarez Ramos 2020, 48)

Para el escrutinio de las piezas disponemos, además, de categorías ya asentadas (Zavala 2004), atentas tanto a la concentración verbal del género como a su índole transgenérica: un mismo texto puede cabalgar entre el cuento, el poema en prosa y el aforismo. Dicha concentración explica, de paso, su vieja amistad con lo fantástico y lo insólito, donde la transgresión de lo real se consuma en un instante y no deja tiempo para explicaciones tranquilizadoras (Roas 2011). Y explica también su vocación subversiva. Un género que estalla en pocas líneas y lo apuesta casi todo al desenlace es instrumento hecho a la medida para dinamitar certezas, trastocar jerarquías, reescribir desde el envés los grandes relatos heredados. Zavala (2006) recuerda que la minificción es intertextual por naturaleza, palimpséstica, en diálogo constante con la tradición que parodia. Pocas tradiciones se prestan tanto a esa relectura insumisa como el cuento de hadas, con su nómina de princesas pasivas y madrastras pérfidas que ha moldeado el imaginario de lo femenino.

2.2. La casa, lo doméstico y lo siniestro: de Bachelard a la crítica feminista

El segundo hilo teórico concierne al espacio. Gaston Bachelard (1965) concibe la casa, en su célebre poética, como el primer mundo del ser humano: rincón de intimidad y ensoñación, regazo que ampara. Una fenomenología feliz del habitar, en suma. Pero la estampa tiene reverso y la crítica feminista tardó poco en señalarlo: lo que para el sujeto bachelardiano, tácitamente masculino, era refugio, para la mujer fue muchas veces confinamiento. Releída desde Beauvoir (1998), desde Woolf (2001) y, sobre todo, desde la imponente revisión de Gilbert y Gubar (1998), la casa cambia de signo: el ángel del hogar comparte techo con la loca del desván, y la domesticidad que se ofrecía como vocación natural se descubre dispositivo de reclusión y de silencio.

Hay, en el corazón de ambos libros, una coincidencia etimológica que conviene no perder de vista. Al nombrar lo siniestro, *das Unheimliche*, esa inquietud que asalta cuando lo familiar se vuelve de pronto ajeno, Freud escoge una palabra que lleva la casa dentro: *unheimlich* es, literalmente, lo no-hogareño, lo que ha dejado de ser *heimlich*, íntimo, doméstico (Freud 1996). Lo siniestro no brota en cualquier parte, brota del hogar, y tiene sus escenarios en la alcoba, en el espejo, en el desván. Se entiende así que la casa sea el hábitat natural del terror. Shua y Esteban Erlés, para turbar la placidez doméstica, no hacen sino aguzar lo que ya late entre esas cuatro paredes.

Sobre ese fundamento ha cimentado Calvo Revilla (2019, 2020a) su lectura de Esteban Erlés, donde lo siniestro y el horror doméstico operan como claves de una subversión de lo fantástico. Nuestra lectura tiende ese puente hasta la orilla rioplatense: la *Casa* de Shua, salvadas las distancias, obedece a una lógica pariente. Y no está de más recordar que la casa de muñecas nunca fue un juguete inocente. Nació en 1558, cuando el duque Alberto V de Baviera encargó una para su hija (Esteban Erlés 2012), y durante siglos sirvió para adiestrar a las niñas en el gobierno del hogar. Que ambas escritoras elijan justamente ese artefacto, la maqueta de la feminidad, para trocarlo en cámara de los horrores, entraña de suyo un gesto crítico: tomar el molde con que se fabricó a la mujer y devolverlo, resquebrajado, a quien lo forjó.

3. La casa como cárcel: disciplina y cosificación del cuerpo femenino

Conviene partir de una paradoja que ambos libros explotan sin descanso: la casa que aprisiona no lo hace cerrando puertas, sino achicando a quien la habita. Frente a la fenomenología dichosa de Bachelard, para quien el hogar era cuna y regazo, la casa de Shua y la de Esteban Erlés obedecen a la lógica inversa de la miniaturización, ese régimen de lo doméstico y lo femenino que reduce el mundo, y con él a la mujer, a la escala de lo manejable (Stewart 1993). Habitar la casa de muñecas exige, antes que nada, empequeñecer. Y el espanto, no se olvide, germina aquí dentro y no fuera, pues lo siniestro lleva la casa inscrita en su raíz (Freud 1996): el terror doméstico que la crítica ha rastreado en Esteban Erlés (Calvo Revilla 2019, 2020a) no es un añadido gótico, sino la verdad que ya dormía bajo las sábanas limpias. Tres movimientos articulan esa pedagogía del encierro: la fabricación de la mujer en el umbral, la reducción de su cuerpo a objeto y el adorno como vía de autoaniquilación.

3.1. El umbral: cómo se fabrica una mujer

Si algún texto enuncia el programa del libro entero es «Primeras maestras», la pieza que abre el cuarto de los juguetes de *Casa de muñecas*. Habla una voz plural, femenina, y lo que confiesa es que la primera lección de feminidad no la imparte la madre ni la escuela, sino la muñeca, de la que las niñas aprenden "los rizos inmóviles, las rodillas juntas" y "la mirada de vidrio limpio" que ha de ofrecerse a los adultos (Esteban Erlés 2012, 24). Repárese en la índole de lo que se enseña, que no son saberes ni destrezas, sino posturas, gestos de contención, una quietud sonriente.

La muñeca, maqueta de lo que la niña deberá llegar a ser, encarna aquella sentencia de que mujer no se nace (Beauvoir 1998). Aula portátil antes que juguete inocente, Esteban Erlés se limita a devolverle esa función para denunciarla. Con todo, el desenlace abre una fisura: cuando las niñas, sabiéndose mortales junto a unas muñecas que "iban a sobrevivirnos", deciden "cambiar las reglas del juego" tirando de las cabelleras un poco más de la cuenta (Esteban Erlés 2012, 24), la rebelión asoma ya en el corazón mismo de la lección, y la reencontraremos, crecida, en el tercer eje.

Al otro lado del Atlántico, «El reclutamiento» abre la *Casa* de Shua con un gesto homólogo, aunque desplazado del cuarto infantil al lupanar. La madama reúne mujeres, en apariencia al azar, hasta que del conjunto emerge "una cierta configuración", un estilo, y a partir de entonces ya solo admite a "las que encajan en los espacios que las otras delimitan". Lo perturbador, lo verdaderamente afilado, asoma en el cierre, cuando la voz compara el burdel que se está gestando con "un libro de cuentos o de poemas, a veces incluso una novela" (Shua 1992, 5). Rhonda Dahl Buchanan (2001) lee la *Casa* como metáfora de la escritura misma, y con razón. Añadiríamos una vuelta de tuerca: si reclutar mujeres equivale a componer un libro, la mujer queda rebajada a materia narrativa, a personaje escrito por mano ajena, y la cárcel doméstica revela su trama última, que es la de un texto patriarcal donde ellas figuran como criaturas redactadas, nunca como autoras. Adviértase, en fin, que en ambos pórticos quien adiestra y selecciona es una figura femenina, la muñeca-maestra y la madama, de suerte que la maquinaria del encierro aparece, desde el primer umbral, administrada por mujeres. Sobre tan incómoda cadena de complicidades habremos de volver.

3.2. El cuerpo dócil y su reducción a objeto

Si «Primeras maestras» enseñaba la quietud, «La niña obediente» lleva esa enseñanza hasta su consecuencia más extrema y más atroz. La protagonista obedece tan cabalmente que, a ruego de su madre, deja de crecer una mañana mientras le peinan los tirabuzones, y acepta sin protesta el vestido blanco "que le haría de mortaja". Pensemos en lo que el relato propone con su lógica de pesadilla: la obediencia femenina, conducida a su término, no desemboca en plenitud alguna, sino en la inmovilidad del cadáver. La niña perfecta es una niña muerta, dispuesta para el último retrato, a cuya cámara mira "con el gesto triste de los que ya no están" mientras posa "muy quieta" (Esteban Erlés 2012, 47). La fotografía obra aquí como celda definitiva, instrumento que fija a la mujer en una imagen y la condena a la quietud eterna que la feminidad ideal venía exigiéndole en vida. El cuerpo dócil de Foucault (2009) alcanza, en estas líneas, su forma postrera y más elocuente, que es el cuerpo embalsamado en su propia perfección.

La *Casa* de Shua practica una reducción análoga, si bien por la vía del catálogo grotesco. Las mujeres del burdel comparecen clasificadas según un único rasgo que las define y las agota: La Flaca, cuya delgadez filosa le permite penetrar mientras es penetrada; La Gorda, de carnes pantanosas; La Que Mira, reducida a un ojo que se asoma por un orificio (Shua 1992, 42-44). Conviene observar el procedimiento, que consiste en sustituir a la mujer por una parte de su cuerpo o por un atributo hiperbolizado, hasta que el nombre propio cede su lugar a la etiqueta. Sandra Bartky (1990) describe con lucidez ese disciplinamiento que enseña a la mujer a habitarse como objeto destinado a una mirada, y la galería de Shua lo lleva al delirio, pues sus criaturas ya no son siquiera mujeres enteras, sino fragmentos funcionales, mercancía surtida.

La reducción, con todo, no es del todo unívoca. Lo mismo que La Flaca, La Gorda invierte los papeles al engullir al cliente, y La Que Mira es, precisamente, la que mira. La etiqueta que las cosifica les da también cierto poder, y en ello se anticipa el tercer eje. El más demoledor de estos microrrelatos, «La Insaciable», cabe en una sola frase que es a la vez chiste y sentencia: a una mujer la apodan así "como si alguien, alguna vez, saciara algún deseo" (Shua 1992, 45). En apenas dos líneas, la ironía desactiva la fantasía masculina del cuerpo femenino disponible e inagotable, y desliza, bajo la carcajada, la constatación amarga de un deseo que jamás se cumple.

Tanto la niña amortajada como las pupilas catalogadas obedecen, en el fondo, a un mismo principio carcelario: la mujer queda apresada en una imagen fija, sea el retrato sepia, sea la etiqueta del burdel. Ser cosificada, vienen a decirnos ambas autoras, consiste en eso, en ser reducida a una estampa inmóvil de la que ya no es posible salir.

3.3. Pintarse y borrarse: el adorno y la cadena de carceleras

Llegamos al tercer movimiento, el más sutil, donde la cárcel se disfraza de tocador. «Las mujeres se pintan», de Shua, describe el maquillaje nocturno de las pupilas con una enumeración minuciosa que recorre ojos, nariz, brazos, el hueco poplíteo, los dedos de los pies, para rematar con una imagen de inquietante belleza: al alba ya no están, pues "a lo largo de la noche y de los hombres, se van borrando" (Shua 1992, 29). Adornarse y desvanecerse devienen, de pronto, un solo gesto. La mujer se pinta para existir ante la mirada ajena y, en el mismo acto, se gasta y se anula. Idéntica intuición sostiene «Secreto de seducción», ese inventario de los suplicios de la belleza que

nombra sin eufemismos "el dolor de ser bellas" (Shua 1992, 32). La hermosura comparece aquí como lo que rara vez se atreve a decirse: mutilación consentida, peaje pagado con la propia carne.

Esteban Erlés hurga en la misma herida, aunque con un matiz que importa: en sus páginas la disciplina del adorno se transmite de mujer a mujer, cadena de carceleras con rostro de prisioneras. En «Instrucciones de uso», la primera esposa, ya difunta, adiestra a la recién casada "desde el espejo del baño" y le tiende una liga a través del cristal con un escalofriante "Algo prestado, querida" (Esteban Erlés 2012, 75). Ni muerta descansa: sigue adiestrando, eslabón espectral de un linaje de sumisión. «Reflejos negros» recrudece la escena hasta lo insoportable, pues la voz infantil relata cómo "Mataron a mi vestido de comunión", ahogado en la bañera como un recién nacido indeseado, y nombra sin temblar a las verdugas: "mi madre y mi tía, ellas fueron" (Esteban Erlés 2012, 79). Las mujeres de la casa ejecutan, muerto ya el padre y en nombre del luto, el asesinato del sueño de ser princesa, brazo armado de un orden que las precede. Reverbera aquí, vuelta del revés, la vieja figura del ángel del hogar (Gilbert y Gubar 1998): el ángel custodia la jaula de las otras ángeles, y la mano que pinta los labios de la novia es, con harta frecuencia, una mano de mujer.

Nótese, para cerrar este eje, que casi todas las escenas examinadas suceden ante un espejo o desembocan en él, pues la difunta de «Instrucciones de uso» dicta sus órdenes desde el azogue, y la niña de «Reflejos negros» contempla, reflejada en la luna del armario, la sombra de su padre. El espejo, umbral entre la disciplina y el desdoblamiento, nos conduce de la mano hacia el segundo eje de nuestro recorrido, donde la casa dejará de ser cárcel para volverse laberinto de identidades y simulacros.

4. El espejo y el simulacro: identidad, mirada y desdoblamiento

Si el eje anterior nos mostró a la mujer reducida a objeto, descendamos un peldaño más, hacia el lugar donde ese objeto se contempla y no se reconoce: el espejo, mueble que ninguna casa omite y que aquí deja de devolver imágenes para tragárselas. La mujer se constituye antes como objeto de una mirada ajena que como sujeto (Beauvoir 1998), y el azogue no le devuelve un rostro propio, sino el que otros decidieron para ella. Lacan sitúa en el espejo el nacimiento del yo, jubiloso y ya enajenado (2009); ambas autoras llevan esa fractura a su extremo, allí donde el reflejo no solo enajena, sino que suplanta. Para nombrar ese vértigo disponemos del simulacro, copia sin original que a fuerza de imitar lo real acaba por sustituirlo (Baudrillard 1978). No por azar ambos libros albergan sendos microrrelatos titulados «Simulacro». Por ahí conviene empezar.

4.1. Los dos «Simulacro»: la mujer como copia sin original

Tropezar con un mismo título en dos volúmenes tan distantes sugiere un parentesco hondo, casi un programa compartido. El «Simulacro» de Shua desmonta, capa a capa, toda apariencia de autenticidad de la Casa, hasta rematar en una imagen que persigue al lector desde la primera lectura, la de unos cuerpos sin ombligo. Conviene reproducirlo íntegro, pieza nuclear de nuestra argumentación:

> Claro que no es una verdadera Casa y las geishas no son exactamente japonesas; en épocas de crisis se las ve sin kimono trabajando en el puerto y si no se llaman Jade o Flor de Loto, tampoco Mónica o Vanessa son sus nombres verdaderos. A qué escandalizarse entonces de que ni siquiera sean mujeres las que en la supuesta Casa

> simulan el placer y a veces el amor (pero por más dinero), mientras cumplan con las reglamentaciones sanitarias. A qué escandalizarse de que ni siquiera sean travestis, mientras paguen regularmente sus impuestos, de que ni siquiera tengan ombligo mientras a los clientes no les incomode esa ausencia un poco brutal en sus vientres tan lisos, tan inhumanamente lisos. (Shua 1992, 6)

He aquí el simulacro baudrillardiano en estado puro. Un cuerpo sin ombligo es un cuerpo que no ha nacido de mujer, que no procede de nadie, que carece de origen: la geisha no es la copia degradada de una mujer real, pues no hay mujer real alguna tras ella, solo una superficie pulida, fabricada adrede para el deseo ajeno. La cosificación que rastreábamos en el eje anterior alcanza aquí su punto de fuga, ese extremo en que el objeto se emancipa de todo referente humano.

A nuestro juicio, y lo decimos sin temor a exagerar, pocas parejas de textos sintetizan con tanta economía la tesis entera de este trabajo. Calvo Revilla (2022), en su análisis de la especularidad que vertebra la obra de Esteban Erlés, ha mostrado cómo el espejo y la reiteración de motivos tejen en estas miniaturas tramas perturbadoras que sacan a la luz los ángulos más oscuros de lo humano. Suscribimos su lectura, y nos atrevemos a prolongarla allende la orilla peninsular, pues la *Casa* de Shua participa, *mutatis mutandis*, de idéntico régimen, si bien lo conduce hacia la abolición del cuerpo antes que hacia su duplicación.

4.2. La mujer como ausencia: el deseo de lo que no está

Llegados a este punto, cabe preguntarse hasta dónde puede estirarse la lógica del simulacro, y la respuesta de Shua resulta sobrecogedora: hasta la desaparición misma. En «La Que No Está», la pupila de mayor éxito de toda la Casa ha perfeccionado, a lo largo de los años, el sutilísimo arte de la ausencia, de manera que los clientes que la reclaman terminan conformándose con cualquier otra, a la que poseen distraídos mientras imaginan tener entre los brazos "a la mejor, a la única, a La Que No Está" (Shua 1992, 27). Repugna al sentido común, y sin embargo el relato lo demuestra con frialdad geométrica, que una mujer alcance su máxima cotización precisamente al volverse invisible. Lo que el deseo masculino persigue, viene a decirnos Shua, no es un cuerpo, sino una idea, una ausencia sobre la que proyectar la fantasía sin que la realidad la contradiga. Como corolario de lo anterior, la cosificación se trasciende a sí misma y desemboca en pura abstracción: el objeto más codiciado es el que ni siquiera está.

Conjuntamente con esta pieza conviene leer «Una mujer», donde un pregonero ofrece a las puertas del burdel una mercancía portentosa y plural hasta que el remate desbarata el catálogo, pues "adentro hay solamente una mujer" y, pese a ello, "el hombre no miente" (Shua 1992, 40). Qué duda cabe de que la multiplicidad reside en la mirada, jamás en el cuerpo. La mujer, superficie disponible, soporta cuantas fantasías el cliente quiera depositar en ella, y de esa proyección incesante nace la ilusión de muchas donde solo hay una. En este orden de cosas, no nos parece descabellado afirmar que Shua anticipa, desde el humor y la concisión rioplatense, buena parte de cuanto la teoría feminista de la mirada formularía más tarde con aparato académico.

4.3. El desdoblamiento: cuando el reflejo devora a quien lo proyecta

Esteban Erlés, por su parte, prefiere el camino inverso, el de la proliferación del yo hasta su extravío. En «Otra», un microrrelato de los más crueles y certeros del libro, la

voz femenina enumera los regalos con que su pareja la ha ido rehaciendo, unos pechos que desafían la gravedad, unos pómulos esteparios, una "melena de muñeca muerta" a modo de extensiones. El desenlace, de una concisión que corta el aliento, lo dice todo: él sale, bebe y se divierte con esa otra mejorada, mientras la mujer original, desplazada por su propia copia, confiesa "Yo me echo mucho de menos" (Esteban Erlés 2012, 72). Pese a que la cirugía y el cosmético se presenten como tributos de amor, es innegable que su efecto último consiste en fabricar un simulacro que termina por suplantar a la persona, hasta el punto de que esta se añora a sí misma como se añora a una difunta. El doble, ya lo advirtió Freud (1996) al teorizar lo siniestro, nace como promesa de inmortalidad y deviene, andando el cuento, heraldo de la propia desaparición.

«Espejo impertinente» condensa idéntica escisión hasta el aforismo: el reflejo se rebela y le espeta a quien lo contempla que es "aquella que la del espejo no quiere ser" (Esteban Erlés 2012, 71). La identidad queda definida por negación, por lo que la imagen se niega a encarnar, y la mujer, suspendida entre dos rostros que se repudian. Y, ya en el lupanar de Shua, el desdoblamiento contamina hasta la categoría misma del género, pues en «Discurso doble» una voz hermafrodita alterna sin aviso los papeles, "soy hembra tuya, soy tu hombre" (Shua 1992, 49), trastocando esa frontera binaria que el orden patriarcal presume inamovible. Quien despache la minificción como juego de ingenio hará bien en releer estas piezas, que piensan, y piensan hondo, la inestabilidad de un sujeto femenino al que la casa nunca deja cuajar en identidad firme.

El balance del segundo eje es desolador. El espejo doméstico, pieza tras pieza, no devuelve nunca una mujer entera. Devuelve una ausencia, o una copia sin origen, o una otra que usurpa, o un doble que repudia. Pero cerrar aquí el recorrido sería quedarse a medias, porque ambas escritoras conocen de sobra el poder de esos espejos y de esos cuentos heredados, y se disponen a volverlos del revés. De esa alquimia, la que convierte la cárcel y el simulacro en conjuro se ocupa el eje que sigue.

5. La casa como conjuro: intertextualidad, humor y subversión

Todo conjuro tiene dos caras, la fórmula que invoca lo temible y el ensalmo que lo expulsa. Bajo esa doble faz operan ambos libros, que no se conforman con levantar acta de la cárcel doméstica y la convierten en escenario de una insurrección. Si los ejes anteriores han mostrado la casa como recinto que disciplina y como azogue que enajena, falta decir que el microrrelato, forma verbal concentrada, guarda una potencia casi performativa, la de quebrar con solo nombrarla la celda que describe. Calvo Revilla (2019) cifra en la subversión de lo fantástico la clave de Esteban Erlés, y la intuición puede prolongarse hasta la otra orilla, pues Shua practica la misma desactivación de certezas con armas de otro temple. Tres procedimientos sostienen la operación: la reescritura infiel del cuento de hadas, el humor que corroe la fantasía patriarcal y, en el extremo, el fuego que arrasa la morada.

5.1. El palimpsesto insumiso: reescribir el cuento de hadas

Por lo que atañe al primer procedimiento, conviene recordar que la minificción es, por naturaleza, un género palimpséstico, escritura que se levanta sobre otras escrituras y que halla en la parodia y la reescritura su modo predilecto de relación con la tradición (Zavala 2006). Pocas tradiciones, a la sazón, han pesado tanto sobre el imaginario de lo femenino como la de los cuentos de hadas, con su catálogo de princesas dormidas,

madrastras envenenadoras y doncellas premiadas por su mansedumbre, repertorio que Gilbert y Gubar (1998) identifican como uno de los grandes dispositivos de domesticación narrativa de la mujer. Nada tiene de extraño, en consecuencia, que tanto Shua como Esteban Erlés acudan una y otra vez a ese acervo, no para perpetuarlo, sino para volverlo contra sí mismo.

El ejemplo más diáfano lo proporciona «Princesas rana», donde Esteban Erlés invierte con malicia el célebre motivo del batracio encantado:

> Las princesas rana eran pequeñas y verdes. No las dejaban salir de palacio, pero ellas solían escaparse los días de lluvia y saltaban por los jardines envueltas en sus diminutos trajes de novia. El rey nos ordenaba que las capturásemos sin demora y salíamos en su busca, muertos de asco. Pero bastaba con mirarlas un instante para comprender aquella desesperación resbaladiza que asomaba a sus ojos, cuando nos arrodillábamos a su lado y dejaban que las atrapáramos. Pedían a gritos un beso. Nosotros tan solo las devolvíamos al interior del estanque. (Esteban Erlés 2012, 125)

Importa subrayar la radicalidad del trastrueque. En la fábula canónica, una princesa besa a la rana y obtiene un príncipe, de modo que la transformación premia la docilidad femenina con la recompensa conyugal. Aquí, en cambio, las princesas son ya las ranas, criaturas "pequeñas y verdes" a las que se mantiene cautivas en palacio y que, los días de lluvia, escapan envueltas en "diminutos trajes de novia". El detalle nupcial condensa toda la denuncia, pues el matrimonio comparece como la jaula de la que ellas huyen. Y cuando "piden a gritos un beso", la promesa redentora del cuento se revela mentira: los guardianes, lejos de liberarlas, las devuelven al estanque. El beso no emancipa a nadie, el charco doméstico reclama lo suyo, y queda a la vista la trampa del relato heredado, que vendía como amor lo que era condena.

En el reverso de la misma moneda están las «Versiones» de Shua, la galería que reescribe, entre otros, a Cenicienta y a la doncella del unicornio. Al mercantilizar el cuento de hadas, Shua exhibe su artificio. La ironía rioplatense, más cerebral y desencantada, coincide en el fondo con el sarcasmo gótico de la zaragozana. Una y otra trabajan sobre el molde que formó a generaciones de niñas y lo devuelven agrietado. La estrategia recorre, por lo demás, la minificción femenina hispanoamericana, donde una autora como Luisa Valenzuela, según ha mostrado la crítica, "reescribe los cuentos de hadas y desvela las trampas sexistas del *happy end*" (Calvo Revilla 2021, 97).

5.2. El humor como corrosivo: la risa que desarma

Pasando al segundo procedimiento, cumple advertir que el arma más afilada de estas escritoras no es la lágrima, sino la carcajada. La risa, como enseña Bajtín (1987) al estudiar la cultura cómica popular, posee una virtud profanadora, capaz de destronar lo solemne y de invertir las jerarquías que el poder presume eternas. Esteban Erlés maneja un humor negrísimo, de filo carnicero, que alcanza una de sus cotas más memorables en «Pedazos de amor», donde una mujer se somete a la amputación gozosa de sus miembros para enviárselos, troceada y "envuelta en un bonito papel de regalo", al hombre amado, justo antes de "perder la cabeza por aquel hombre" (Esteban Erlés 2012, 54). La literalización del tópico amoroso, ese perder la cabeza que el relato ejecuta con bisturí, desactiva por vía del absurdo la retórica del amor sacrificial que durante siglos se predicó a las mujeres. En parecido registro, «*Killer barbies*» narra la metamorfosis de una niña en "asesina en serie" de muñecas (Esteban Erlés 2012, 29), en una venganza

preventiva contra los modelos de feminidad que la Nancy de su almohada le susurraba como destino. Varga Llamazares (2015), al estudiar la figura del monstruo en la narrativa de la autora, ve en estas mujeres que matan una respuesta insurgente al orden que pretende reducirlas, una lectura que estos microrrelatos confirman.

La ironía de Shua trabaja, en cambio, con economía de aforista. A una pupila la apodan La Insaciable; la voz narradora desliza entonces, bajo el chiste, que ningún deseo se sacia jamás. En ese desajuste mínimo entre la etiqueta masculina y la verdad que la desmiente cabe toda una crítica. La risa, en una y otra autora, no distrae de la denuncia: la transporta. Desarma al lector y, con la guardia baja, le inocula la incomodidad.

5.3. El fuego: la casa incendiada y la genealogía de las pirómanas

El procedimiento más extremo y, a nuestro entender, más fascinante es el del fuego. Obsérvese la insistencia con que la pira recorre las estancias de Esteban Erlés. En «La mujer de rojo», la dueña de la casa de muñecas, harta de la vecina que su marido frecuenta, prende las cortinas y contempla cómo "el fuego baja por las escaleras como una dama borracha" hasta declarar el inmueble "siniestro total" (Esteban Erlés 2012, 60). En «Holocausto», la niña que se proclama reina de sus muñecas se adelanta a la conspiración que cree intuir entre sus súbditas arrimando el brasero encendido a la caja "llena de pequeñas traidoras" (Esteban Erlés 2012, 27). Y en «*Toilette*», la combustión de una mujer ante el espejo se zanja con un veredicto inapelable: "el incendio fue provocado" (Esteban Erlés 2012, 81).

Sin embargo, la genealogía del gesto es honda. La imagen sobre la que se levanta la crítica feminista anglosajona, la que vertebra el estudio de Gilbert y Gubar (1998), es justamente la de una mujer que prende fuego a la mansión patriarcal: Bertha Mason reduciendo Thornfield a escombros. De aquella tea desciende el Manderley que arde en Daphne du Maurier, y que Esteban Erlés invoca sin disimulo en «Manderley en llamas». Leídas a esta luz, las pirómanas de *Casa de muñecas* no son criaturas aisladas, sino herederas de un linaje de mujeres que, negada toda otra salida, prefirieron quemar la jaula. El incendio deviene entonces escritura, gesto fundacional de una emancipación que pasa por destruir el recinto.

Bien podría objetarse que en Shua no arde ninguna casa, y la observación sería exacta, mas el conjuro existe, solo que mudado de elemento. Cierra el círculo aquí la lectura metaliteraria que «El reclutamiento» nos había anticipado, pues si la *Casa* de Shua es, según vimos, un libro que la madama compone, la subversión consistirá en arrebatar la pluma y reescribir el relato. El fuego de la argentina es de naturaleza paródica, el ácido corrosivo de las «Versiones» que carcomen los cuentos canónicos hasta dejarlos irreconocibles. Procede extraer la consecuencia última de esa lectura: quien controla el libro controla la casa, y la mujer que escribe deja de ser personaje recluido para volverse autora incendiaria. Dos elementos distintos, el fuego literal de Esteban Erlés y el fuego figurado de Shua, sirven a una misma lógica insurgente, la de demoler desde dentro la morada heredada.

Llegamos, pues, al término de nuestro recorrido por las dos casas. Cárcel en el primer eje, laberinto especular en el segundo, la casa se revela, en este tercero, conjuro y campo de batalla. Resta sopesar, a fin de cuentas, qué separa y qué hermana a la española y a la argentina, tarea de la que se ocupa el apartado siguiente.

6. España e Hispanoamérica: una misma casa, dos llaves

Recorridos los tres ejes del análisis, conviene ahora levantar la vista del detalle y abarcar en conjunto estas dos arquitecturas de papel. Bien es verdad que la afinidad salta a la vista, pues ambas escritoras erigen su casa sobre el mismo cimiento, la mujer reducida a miniatura doméstica, y la recorren con idéntico itinerario, de la cárcel al espejo y del espejo al conjuro. Ahora bien, tal convergencia germina en suelos literarios bien distintos, y de esa disparidad de raíces brota buena parte de la riqueza del cotejo.

Por lo que respecta a Shua, su escritura hunde las raíces en la tradición rioplatense de la minificción, la más antigua y mejor teorizada del ámbito hispánico, aquella estirpe que va de Borges y Cortázar a Denevi y Monterroso, y que la crítica argentina cartografió tempranamente como clase textual transgenérica (Tomassini y Colombo 1996). De esa cantera proceden su ironía cerebral y desencantada, el gusto por el juego metaliterario y un modo de entender lo fantástico como contaminación conceptual de lo real antes que como sobresalto. No extraña, con ese linaje, que su *Casa* funcione como artefacto especular y autorreferente. La subversión de Shua opera desde la inteligencia y prefiere el bisturí de la paradoja al hachazo del horror.

Esteban Erlés escribe, en cambio, desde la eclosión tardía pero pujante del microrrelato español (Andres-Suárez 2012), abierto ya entrado el milenio a lo gótico, lo visual y lo hipermedial. De ahí que su temple sea otro, más corporal y afectivo, anclado en la carne, en la herida y en la pira, atravesado por una negrura de cuento de hadas que apela a la víscera antes que al concepto. Si la argentina inquieta haciéndonos pensar, la española estremece haciéndonos sentir, y la diferencia, lejos de ser anecdótica, define dos poéticas de la brevedad complementarias. Poco importa cuál pese más, pues concepto y cuerpo, ironía y terror son las dos manos de un mismo gesto insurgente. Es precisamente en esa convergencia donde el cotejo adquiere todo su sentido, porque cada temperamento alumbra los puntos ciegos del otro.

Ninguna imagen condensa mejor esa relación que la de las dos llaves. Dos llaves distintas, la peninsular y la hispanoamericana, talladas por tradiciones diversas, abren una misma casa, y conviene precisar cuál es esa casa común, que no es otra que la condición de la mujer bajo el orden patriarcal. Importa subrayar, además, que la llave maestra que ambas empuñan es el propio género, la minificción, esa forma mínima y filosa que escritoras de una y otra orilla del Atlántico han sabido convertir en ganzúa para forzar la cerradura de lo doméstico. No escapará al lector la fecundidad de esta constatación: el microrrelato, durante décadas tenido por mero divertimento de ingenio, comparece aquí como instrumento privilegiado de la crítica feminista, lengua franca de la brevedad compartida a través del océano.

Conviene, en fin, ensanchar el foco más allá de nuestras dos autoras, pues ni Shua agota la minificción femenina argentina ni Esteban Erlés la española. Calvo Revilla (2021), al estudiar el monstruo político en los microrrelatos de Luisa Valenzuela, ha mostrado cómo otras escritoras hispanoamericanas hacen de la forma mínima un arma de denuncia, hasta el punto de que la escritura breve deviene, en sus manos, "una práctica simbólica revolucionaria" (2021, 93) contra el poder. De ese aliento insurgente da fe el siguiente pasaje, que describe el proyecto entero de la argentina:

> En estas miniaturas narrativas cuestiona las instituciones que conforman el Estado, ilegitima el discurso canónico vigente en los distintos órdenes de la vida, muestra sin ambages las diferentes formas de opresión y los juegos del poder con la violencia y condena las torturas y la violación de los derechos humanos, las prácticas de exclusión y las denuncia con impotencia y rabia. (Calvo Revilla 2021,

89)

La cita sitúa a Shua dentro de una corriente más vasta de mujeres que esgrimen la brevedad contra el poder, y aquí asoma, a nuestro juicio, el hallazgo de mayor calado de todo el cotejo. Que dos escritoras separadas por veinte años y por un océano hayan elegido idéntica estructura, la casa habitada por una figura femenina en miniatura, invita a pensar en un sustrato común de la experiencia femenina que aflora, una y otra vez, dondequiera que una mujer se sienta a escribir la casa.

La cuestión de la influencia pasa aquí a segundo plano. *Casa de geishas* se reeditó en España en 2009, reunido con los demás libros de minificción de la autora en *Cazadores de letras* (Shua 2009), y lo hizo en Páginas de Espuma, el sello que tres años más tarde publicaría *Casa de muñecas*. Es verosímil, por tanto, que Esteban Erlés lo conociera. Lo significativo, con todo, es que cada libro genera esa imaginación espacial desde el interior de su propia tradición, con materiales, tono y genealogía propios. La comparación de dos libros deja entrever, a estas alturas, un imaginario transatlántico del encierro doméstico, una hermandad tejida a distancia que el estudio de otras autoras tendrá que confirmar.

7. Conclusiones

Leídas en paralelo, *Casa de geishas* y *Casa de muñecas* muestran lo que ninguna deja ver por separado. La casa no funciona en estas páginas como escenario ni como telón de fondo. Opera como un dispositivo crítico que condensa, en el espacio de una cuartilla, siglos de reflexión sobre la reclusión de la mujer.

El recorrido ha trazado en ambos libros una misma trayectoria, de la cárcel que disciplina al espejo que enajena y de este al conjuro que libera. La sostiene una intuición compartida: la feminidad que el hogar fabrica carece de rostro propio, es muñeca, geisha, simulacro sin original. Aunque la española y la argentina escriben desde tradiciones y temperamentos casi opuestos, el cuerpo frente al concepto, empuñan la misma ganzúa, la brevedad, contra la misma cerradura, la de lo doméstico. Que estrategias afines asomen en otras voces hispanoamericanas y peninsulares, como la de Luisa Valenzuela (Calvo Revilla 2021) o las que estudia Casas (2023) en torno a «Caperucita Roja», permite conjeturar, a título de hipótesis que solo un corpus más amplio podrá contrastar, una raíz arquetípica de la imagen y un imaginario del encierro de alcance transatlántico.

Repárese en la coincidencia, demasiado exacta para ser casual, entre el objeto representado y la forma que lo representa. Las dos casas son recintos mínimos que albergan una inmensidad de sentido, y otro tanto ocurre con el microrrelato, morada verbal diminuta que la crítica tardó en dignificar (Andres-Suárez 2012). Elegir la miniatura como espacio de escritura reivindica a un tiempo dos territorios que la cultura patriarcal despachó como menores, el género breve y la esfera doméstica. Estas escritoras toman lo que se les asignó como cárcel y lo convierten en taller y en arma; la brevedad que parecía condenarlas al silencio se vuelve en sus manos la lima con que serrar los barrotes.

El corpus, ceñido deliberadamente a dos volúmenes, pide continuación. Cabe ampliar el cotejo a otras voces de la minificción femenina hispánica y seguir la deriva hipermedial del género, en la que la propia Esteban Erlés traslada su poética de lo siniestro a las redes sociales (Calvo Revilla 2020b). El aula de literatura y de lengua ofrece un tercer terreno, pues la concentración semántica del microrrelato lo convierte en material privilegiado para formar lectores críticos e interculturales.

Las mujeres que pueblan estas casas comparecen al principio como muñecas de porcelana y geishas sin ombligo, objetos mudos dispuestos para la mirada ajena. Al final del recorrido empuñan la pluma y la llave, dueñas del relato que antes las redactaba. La casa sigue en pie, qué duda cabe, pero ha mudado de naturaleza, pues ha dejado de ser la jaula que las contenía para volverse, vuelta del revés, la página en blanco que ellas, por fin, escriben.

8. Referencias bibliográficas

Álvarez Ramos, Eva. "Microrrelato hipermedial y nuevos modelos de lectura". *Microrrelato hipermedial: aproximaciones teóricas y didácticas*. Eds. Ana Calvo Revilla y Eva Álvarez Ramos. Berlín: Peter Lang, 2020. 43-59.

Andres-Suárez, Irene. *El microrrelato español: una estética de la elipsis*. Palencia: Menoscuarto, 2010.

Andres-Suárez, Irene. *Antología del microrrelato español (1906-2011): el cuarto género narrativo*. Madrid: Cátedra, 2012.

Bachelard, Gaston. *La poética del espacio*. Trad. Ernestina de Champourcín. México: Fondo de Cultura Económica, 1965.

Bajtín, Mijaíl. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza, 1987.

Bartky, Sandra Lee. *Femininity and domination: studies in the phenomenology of oppression*. Nueva York: Routledge, 1990.

Baudrillard, Jean. *Cultura y simulacro*. Trad. Pedro Rovira. Barcelona: Kairós, 1978.

Beauvoir, Simone de. *El segundo sexo*. Trad. Alicia Martorell. Madrid: Cátedra, 1998.

Buchanan, Rhonda Dahl, ed. *El río de los sueños: aproximaciones críticas a la obra de Ana María Shua*. Washington: Organización de los Estados Americanos, 2001.

Calvo Revilla, Ana. "Lo siniestro y la subversión de lo fantástico en *Casa de muñecas*, de Patricia Esteban Erlés". *Pasado, presente y futuro del microrrelato hispánico*. Eds. María Martínez Deyros y Carmen Morán Rodríguez. Berlín: Peter Lang, 2019. 113-32.

Calvo Revilla, Ana. "El horror doméstico en la narrativa breve de Patricia Esteban Erlés y Shirley Jackson". *Iberoromania* 92 (2020a): 177-200.

Calvo Revilla, Ana. "Microrrelato hipermedial: hibridismo semiótico en la obra de Patricia Esteban Erlés". *Co-herencia* 17.33 (2020b): 101-31.

Calvo Revilla, Ana. "Los secretos del monstruo político en los microrrelatos de Luisa Valenzuela". *Revista Letral* 27 (2021): 80-103.

Calvo Revilla, Ana. "Especularidad y subversión en los microrrelatos de Patricia Esteban Erlés". *Romance Notes* 62.2 (2022): 225-40.

Casas, Ana. "¿Quién teme al lobo feroz?: inversiones y perversiones en las caperucitas fantásticas del nuevo milenio". *Brumal. Revista de Investigación sobre lo Fantástico* 11.2 (2023): 7-34.

Esteban Erlés, Patricia. *Casa de muñecas*. Madrid: Páginas de Espuma, 2012.

Foucault, Michel. *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. Trad. Aurelio Garzón del Camino. Madrid: Siglo XXI, 2009.

Freud, Sigmund. "Lo siniestro". *Obras completas*. Vol. 7. Trad. Luis López-Ballesteros. Madrid: Biblioteca Nueva, 1996.

Gilbert, Sandra M. y Susan Gubar. *La loca del desván: la escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*. Trad. Carmen Martínez Gimeno. Madrid: Cátedra, 1998.

Lacan, Jacques. "El estadio del espejo como formador de la función del yo tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica". *Escritos 1*. Trad. Tomás Segovia. México: Siglo XXI, 2009.

Lagmanovich, David. *El microrrelato: teoría e historia*. Palencia: Menoscuarto, 2006.

Mateos Blanco, Belén y Eva Álvarez Ramos. "Los microrrelatos hipermediales de Patricia Esteban Erlés: didáctica de la fantasía". *Microtextualidades* 10 (2021): 35-56.

Roas, David. *Tras los límites de lo real: una definición de lo fantástico*. Madrid: Páginas de Espuma, 2011.

Shua, Ana María. *Casa de geishas*. Buenos Aires: Sudamericana, 1992.

Shua, Ana María. *Cazadores de letras. Minificción reunida*. Madrid: Páginas de Espuma, 2009.

Stewart, Susan. *On longing: narratives of the miniature, the gigantic, the souvenir, the collection*. Durham: Duke University Press, 1993.

Tomassini, Graciela y Stella Maris Colombo. "La minificción como clase textual transgenérica". *Revista Interamericana de Bibliografía* 46.1-4 (1996): 79-93.

Valls, Fernando. *Soplando vidrio y otros estudios sobre el microrrelato español*. Madrid: Páginas de Espuma, 2008.

Varga Llamazares, Raquel de la. "Mujeres que matan: dimensiones del monstruo en la narrativa de Patricia Esteban Erlés". *Espejismos de la realidad: percepciones de lo insólito en la literatura española (siglos XIX-XXI)*. Eds. Natalia Álvarez Méndez y Ana Abello Verano. León: Universidad de León, 2015. 233-42.

Woolf, Virginia. *Una habitación propia*. Trad. Laura Pujol. Barcelona: Seix Barral, 2001.

Zavala, Lauro. "Para analizar la minificción". *Folios* 20 (2004): 55-60.

Zavala, Lauro. *La minificción bajo el microscopio*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2006.